DIE ENTDECKUNG DES EXOTISCHEN FÜR DIE KUNST- UND WUNDERKAMMER

THE DISCOVERY OF THE EXOTIC FOR THE KUNST- AND WUNDERKAMMER

Virginie Spenlé



(Abb. 10)

PRUNKSTILLEBEN MIT NAUTILUSPOKAL

GEORG HINZ . HAMBURG . UM 1680 . ÖL AUF LEINWAND . HÖHE 121 CM, BREITE 110 CM . MÜNCHEN, KUNSTKAMMER GEORG LAUE

STILL LIFE WITH NAUTILUS CUP . GEORG HINZ . HAMBURG . CA 1680 . OIL ON CANVAS . HEIGHT 121 CM, WIDTH 110 CM

MUNICH, KUNSTKAMMER GEORG LAUE

In den Sammlungen der Renaissance und des Barock repräsentierten seltene Exponate aus fernen Ländern das Außer-Europa als exotische Welt und ermöglichten dem Besucher eine imaginäre Entdeckungsreise mit dem Ziel, das Fremde zu erkunden und zu bewerten (Abb. 10). Das Exotische war jedoch damals wie heute ein Konstrukt, das weniger über die Bewohner ferner Länder, ihre Umwelt, Bräuche und Sitten, sondern vielmehr etwas über die Weltvorstellung des Betrachters und des Sammlers aussagte. Außereuropäische Naturalien und Artefakte sollte man daher nicht nur als Zeugnisse fremder Natur und Kultur betrachten. Mit ihrer Eingliederung in einen europäischen Kontext unterzogen sie sich einer semantischen Umdeutung – insbesondere wenn sie in jenem neuen Typus von Sammlung präsentiert wurden, in dem das Weltbild des Renaissance-Menschen seinen Ausdruck fand: in der Kunst- und Wunderkammer.

Neue und Alte Welt
Das Entstehen der Kunst- und Wunderkammer als enzyklopädische Sammlung

Die Wende zum 16. Jahrhundert gilt in Europa als Epoche der Wiedergeburt, der „Renaissance". In dieser Zeit entdeckten die Humanisten das kulturelle Erbe der Antike neu zugunsten einer durchgreifenden geistigen Revolution, die den Menschen mit seinem schöpferischen Potential in den Mittelpunkt rückte. Zugleich stellten religiöse Unruhen und Spaltungen die althergebrachte Autorität der Kirche in Frage. Das 16. Jahrhundert war vor allem eine Zeit des Umbruchs, in dem Werte, gesellschaftliche Ordnung, Wissen und Glaube neu definiert wurden. Die *Curiositas* (Neugierde), die einst als Sünde galt, führte zu Neuentdeckungen, die das Weltbild des Mittelalters zunehmend ins Wanken brachte. Die wichtigste erfolgte 1492, als Kolumbus einen bislang unbekannten Kontinent erreichte. In erster Linie

In Renaissance and Baroque collections, rare exhibits from distant lands represented the non-European world and made it possible for visitors to go on imaginary voyages of discovery for the purpose of exploring and evaluating foreign regions (fig. 10). As it still is, the exotic was, however, a construct that said more about the observer's and the collector's world-view than it did about the inhabitants of those remote countries, their environment, customs and mores. Non-European natural curiosities and artefacts should not, therefore, be regarded solely as testimonials to foreign natural environments and cultures. Being integrated into a European context subjected such objects to semantic re-interpretation – particularly when they were presented in the new type of collection in which the world-view of Renaissance man was expressed: in the Kunst- and Wunderkammer.

The Old and the New World
The rise of the Kunst- and Wunderkammer as an encyclopaedic collection

The dawn of the 16th century was regarded in Europe as an era of rebirth, a 'renascence' or renaissance. In this era humanists rediscovered the cultural heritage of antiquity in support of a sweeping intellectual revolution that centred on man with his creative potential. At the same time religious unrest and schisms were calling into question the traditional authority of the Church. Above all the 16th century was a time of radical change in which values, the social order, knowledge and religious beliefs were redefined. Once decried as a sin, curiositas *(curiosity) led to epochal discoveries that increasingly shook the foundations of the medieval world-view. The most important of those discoveries took place in 1492, when Columbus reached a previously unknown continent. Commerce had in the first instance led to the discovery of America: the aim was to discover a*

hatten kommerzielle Belange zur Entdeckung Amerikas geführt: Es ging darum, einen maritimen Weg nach Indien zu finden, um die Luxusgüter der Seidenstraße direkt in Asien zu erwerben und sie nach Europa zu verschiffen.[1] Kolumbus selbst bestand zeitlebens darauf, lediglich einen neuen Weg nach Indien gefunden zu haben. Tatsächlich war er aber auf einen Kontinent gestoßen, den weder die Bibel noch Ptolemäus' *Geographia* erwähnten, der also laut christlicher und antiker Überlieferung gar nicht existieren durfte. Die Entdeckung Amerikas war ein Meilenstein der Renaissance und nach Aussage des spanischen Historikers López de Gómara (1552) sogar das „größte Ereignis seit der Erschaffung der Welt".[2] Dabei leitete Amerikas Entdeckung nicht nur die koloniale Expansion europäischer Seemächte in Übersee ein, sondern auch einen intellektuellen Wandel und eine regelrechte wissenschaftliche Revolution.[3] Zum ersten Mal wurde die Autorität der Antike in Frage gestellt. Grundsätzlichen Zweifel am Erkenntniswert antiker Schriften äußerte beispielsweise Erasmus von Rotterdam, als er 1517 bemerkte: In welcher noch gravierenden Weise möge sich das Wissen antiker Autoren als fehlerhaft herausstellen, wenn es in geographischer Hinsicht dermaßen eingeschränkt sei?[4] Befreit von den gedanklichen Zwängen des antiken Schriftenkanons verließen sich Naturforscher zunehmend auf empirische Beobachtungen. Damit war die Voraussetzung für bahnbrechende Forschungsleistungen geschaffen, beispielsweise für die Theorie eines heliozentrischen Weltsystems, mit der Kopernikus und Galileo Galilei das geozentrische Weltbild von Ptolemäus widerlegten. Kolumbus selbst wurde zum Fahnenträger dieses intellektuellen Wandels: Fernab der historischen Wirklichkeit wurde er im Laufe des 16. Jahrhunderts zum Naturwissenschaftler stilisiert, zum Verfechter der Empirie und sogar zum Vorläufer von Kopernikus und Galileo Galilei.[5] Mit der Figur des Naturwissenschaftler-Entdeckers rückte die Neugierde als Triebkraft in den Vordergrund. Wie der portugiesische Philosoph Francisco Sanches in seiner Schrift *Quod nihil scitur (Daß nichts gewußt wird)* von 1581 feststellte: „Eine neue Welt ist entdeckt worden – neue Wirklichkeiten".[6] Diese Neue Welt bedurfte der Erforschung und Bestandsaufnahme. Und die Alte Welt einer Neubewertung. Dabei erfolgte die Neudefinition von Fremdem und Eigenem nicht nur in gelehrten Traktaten, sondern auch in einem neuen Typus von Sammlungen: in der Kunst- und Wunderkammer.

Als Entwurf einer idealen Weltordnung im Mikrokosmos des Sammlungsraumes hatten die italienischen Humanisten das Modell der Kunst- und Wunderkammer geprägt, bevor es sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts überall in Europa durchsetzte.[7] Es ist kein Zufall, wenn dieser gänzlich neue Sammlungstypus gerade in der Zeit der europäischen Expansion in Übersee aufkam: Die epochale Begegnung mit der radikalen Andersartigkeit Amerikas und die Entdeckungsfahrten des 16. Jahrhunderts gaben den entscheidenden Anstoß zur Gründung von Sammlungen, die das veränderte Bewußtsein des Renaissance-Menschen zum Ausdruck brachten. Zugleich war die Kunstkammer Schauplatz der wissenschaftlichen Revolution, die mit der Entdeckung Amerikas ihren Lauf genommen hatte. Italienische Gelehrte wie der Bologneser Naturforscher Ulisse Aldrovandi (1522-1605) oder der neapolitanische Apotheker Ferrante Imperato (1550-1631) sahen ihr *Museo* als wissenschaftliche Einrichtung an, in der

maritime route to India so that the luxury goods brought to Europe via the Silk Road might be acquired directly in Asia and shipped from there to Europe.[1] For the rest of his life, Columbus himself insisted that all he had done was to find a new route to India. He had, of course, stumbled on a continent mentioned neither in the Bible nor Claudius Ptolemy's Outline of Geography, one that, according to Christian and Greco-Roman tradition, should not even exist at all. The discovery of America was a Renaissance milestone and, as the Spanish historian López de Gómara (1552) expressed it, even represented 'the most momentous event since the creation of the world'.[2] In fact the discovery of America ushered in not only the overseas colonial expansion of European maritime powers but also intellectual change and a real scientific revolution.[3] For the first time the authority of antiquity was questioned. Erasmus of Rotterdam, for instance, expressed doubts about the epistemological value of ancient writings, querying in 1517: How else might the knowledge of ancient authors be revealed as seriously faulty if it is so limited in respect of geography?[4] Liberated from the intellectual constraints of the ancient canon of writings, natural scientists increasingly began to rely on empirical observation. This laid the cornerstone for ground-breaking theoretical achievements such as the heliocentric astronomical model with which Copernicus and Galileo Galilei refuted Claudius Ptolemy's geocentric world-view. Columbus in person became the standard-bearer of this intellectual change: at a far remove from historical reality, he was stylised into a natural scientist as the 16th century progressed, an advocate of empiricism and even a precursor of Copernicus and Galileo Galilei.[5] Along with the figure of the discoverer as natural scientist, curiosity moved to the forefront as the engine of progress. As the Portuguese philosopher Francisco Sanches observed in Quod nihil scitur (That nothing is known), published in 1581: 'A new world has been discovered – new realities'. This new world had to be explored and recorded. And the Old World had to be re-evaluated. That entailed redefining what was foreign and what was European, not just in scholarly treatises but also in a new type of collection: Kunst- and Wunderkammer.

Italian humanists had shaped the model of the art and curiosities cabinet before it spread throughout Europe in the latter half of the 16th century.[7] It is not by coincidence that this entirely new type of collection came into being concomitantly with European expansion overseas: the momentous encounter with the radically different Americas and the 16th century voyages of discovery provided the incentive crucial to establishing collections that expressed the changed consciousness of Renaissance man. At the same time, the Kunstkammer was the setting of the scientific revolution that had commenced with the discovery of the Americas. Italian scholars such as Ulisse Aldrovandi (1522-1605), a naturalist in Bologna, and Ferrante Imperato (1550-1631), a Neapolitan apothecary, viewed their musei as science facilities in which theories arising from observation of nature could be verified or reformulated by empirical study of the exhibits in them.[8] While Kunst- and Wunderkammer represented proof of scholarship and

Theorien der Naturforschung durch den empirischen Umgang mit Exponaten überprüft oder neu formuliert werden sollten.[8] Galt die Kunst- und Wunderkammer als Ausweis von Gelehrsamkeit und humanistischer Bildung, so wurde sie auch zum unverzichtbaren Zeugnis sozialen Prestiges. Von der Sammelleidenschaft italienischer Gelehrter ließen sich prominente Angehörige europäischer Herrscherdynastien anstecken: Großherzog Francesco I. de'Medici (1541-1587), Kurfürst August von Sachsen (1526-1586), Herzog Albrecht V. von Bayern (1528-1579), Erzherzog Ferdinand II. von Österreich (1529-1595) und Kaiser Rudolf II. (1552-1612) inszenierten in Florenz, Dresden, München, Innsbruck und Prag eindrucksvolle Sammlungsräume, die von ihrer Macht oder zumindest von ihren Machtansprüchen zeugten. Parallel zur Einrichtung der Münchner Kunstkammer lieferte der flämische Arzt Samuel Quiccheberg (1529-1567) mit seinen *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi* (1565) eine Anleitung zum Aufbau von fürstlichen Sammlungen, die er klar als Raum der Macht definierte, aber auch als Raum der Kunst und der Wissenschaft.[9] Deswegen sah er zusätzlich zur Kunstkammer eine Bibliothek und auch eine Reihe von Werkstätten (Druckerei, Buchbinderei, Drechselwerkstatt, Apotheke, Gießerei und Prägewerkstatt) vor: Diese sollten den empirischen Erkenntnisprozeß fördern. Quiccheberg beschrieb hiermit eine ideale Sammlung, die in vielen Fällen bereits zum Ende des 16. Jahrhunderts anzutreffen war, beispielsweise in Florenz, wo mehrere Werkstätten den Museumskomplex der Uffizien ergänzten.[10]

Artificialia – Naturalia – Exotica
Die Welt in einem Raum

Was den Besucher in einer Kunst- und Wunderkammer des 16. und 17. Jahrhunderts erwartete, läßt sich aufgrund von Inventaren, idealisierten Darstellungen (Abb. 11) und überlieferten Beständen rekonstruieren: Krokodil, Haifisch, Stachelfisch und Paradiesvogel schwebten unterhalb der Decke; Gemälde und topographische Darstellungen bedeckten die Wand in Abwechslung mit Regalen, auf denen Statuetten und andere Kleinodien ausgestellt waren; große Tische dienten zur Aufstellung von Pokalen,

humanist education, they were also an indispensable testimonial to social prestige. Distinguished members of European ruling dynasties caught the collecting bug from the passion for collecting shown by Italian scholars: Grand Duke Francesco I de'Medici (1541-1587), Augustus, Elector of Saxony (1526-1586), Albrecht V, Duke of Bavaria (1528-1579), Ferdinand II, Archduke of Austria (1529-1595) and the Emperor Rudolph II (1552-1612) staged impressive collections rooms in Florence, Dresden, Munich, Innsbruck and Prague testifying to their claims to absolute power. While the Munich Kunstkammer was being established, the Flemish physician Samuel Quiccheberg (1529-1567) provided in his Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi *(1565) a manual for building up princely collections, which he unequivocally defined as power spaces as well as spaces for art and science.[9] That is why he also suggested a library and a number of workshops (printing press, book-binders, lathes for turning, apothecary, foundry and presses and dies for striking medallions) to supplement the art cabinet: they were supposed to promote the empirical learning process. Quiccheberg described an ideal collection of a type already frequently encountered by the close of the 16th century, in Florence, for instance, where several workshops completed the Uffizi museum complex.[10]*

Artificialia – Naturalia – Exotica
The world in a room

What awaited visitors to a Kunst- and Wunderkammer in the 16th and 17th centuries can be reconstructed on the basis of inventory lists, idealised representations (fig. 11) and exhibits that have survived: a crocodile, shark, quill fish and a Bird of Paradise were suspended from the ceiling; paintings and topographical representations covered the walls alternating with shelves, on which statuettes and other precious small objects were displayed; large tables were used for exhibiting cups, watches,



(Abb. 11) DIE KUNSTKAMMER VON OLE WORM

AMSTERDAM . 1655 . KUPFERSTICH AUS OLE WORMS MUSEUM WORMIANUM

OLE WORM'S KUNSTKAMMER . AMSTERDAM . 1655 . ENGRAVING FROM OLE WORM'S MUSEUM WORMIANUM

(KAT. NR. 58)

Uhren, Automaten, Naturpräparaten und ethnographischen Artefakten; in Tresoren, Schränken und Kabinetten verbargen sich wissenschaftliche Instrumente (*Scientifica*) und allerlei Pretiosen. Zu den eindruckvollsten *Artificialia* zählten Pokale, Bestecke, Dosen, Kassetten und Statuetten aus Silber, Elfenbein, Ebenholz, Perlmutt, Achat, Koralle, Bernstein, Serpentin. Hinzu kamen Zeugnisse vergangener Zeiten: Antike Inschriften, Gefäße, Statuen, Münzen, Kameen und Medaillen bildeten einen nicht unbedeutenden Teil der Bestände. In einem Raum – oder in einer Raumfolge – wurden also seltene Naturobjekte zusammen mit den Erzeugnissen alter und neuer Kunst präsentiert, wobei sich Kunst nicht auf Malerei und Skulptur beschränkte, sondern alle „künstlichen" Objekte umfaßte. Wenn diese Zusammensetzung dem modernen Betrachter ungewöhnlich, ja kurios, vorkommt, so wohnte ihr dennoch ein tieferer Sinn inne, der auch die scheinbar unmotivierte Ordnung der Exponate bedingte.

Als Sammlung enzyklopädischen Charakters sollte die Kunst- und Wunderkammer ein Abbild der Welt im Kleinen sein und die Stellung des Menschen im Universum verdeutlichen. In ihr spiegelte sich nicht nur die Naturphilosophie der Frühen Neuzeit wider, sondern auch die Wissenskategorien, die dem Verständnis der Welt im 16. und 17. Jahrhundert zugrunde lagen. Ausschlaggebend war hierbei das Prinzip der Analogie zwischen Makrokosmos und Mikrokosmos: Das kosmologische System wurde als Beziehungsnetz interpretiert, in dem Gegenstände und Lebewesen jeglicher Art miteinander verbunden waren und sich gegenseitig beeinflußten. Dieses Netz von verborgenen Beziehungen zu veranschaulichen, war Aufgabe der Kunst- und Wunderkammer. Thematisiert wurden anhand verschiedener Exponate die vier Elemente, die Jahreszeiten, die Planeten, die Pflanzen- und Tierwelt, aber auch der Mikrokosmos des Menschen, der mit seinen Schöpfungen in Konkurrenz zu Gott trat. Dementsprechend lassen sich die Exponate in zwei Hauptkategorien gliedern: einerseits die *Naturalia*, die Schöpfungen Gottes, und andererseits die *Artificialia*, die Schöpfungen des Menschen.

Die Grenze zwischen diesen zwei Gruppen war insofern fließend, als die Kunstkammer vor allem die Kunstfertigkeit des Menschen und seine Fähigkeit veranschaulichte, die Natur zu veredeln. Rare Naturobjekte wurden daher durch künstlerisches Bearbeiten überhöht. So konnten Elefantenstoßzähne durch die raffinierte und hochkomplizierte Kunst des Drechselns zu filigranen Elfenbeinkunststücken verarbeitet werden (Abb. 17). Auch Pokale aus polierten, gravierten oder geschnitzten Kokosnüssen, Straußen- oder Emueiern, Rhinozeroshörnern, Turboschnecken sowie Nautilusschalen galten als Exempel der schöpferischen Tätigkeit des Menschen, der die Natur mittels *Ars* übertrifft (Abb. 12). Die kostbaren Rohmaterialien stammten meist aus Afrika, Asien oder der Südsee und

automata, taxidermists' specimens and ethnographic artefacts; scientific instruments (scientifica) *and all sorts of valuable objects were kept in safes, cupboards and cabinets. Among the most impressive* artificialia *were cups, cutlery, jars and boxes, coffers and statuettes of silver, ivory, ebony, mother-of-pearl, agate, coral, amber and serpentine. They were accompanied by artefacts that bore witness to a more distant past: ancient inscriptions, vessels, statues, coins, cameos and medallions represented a not insignificant part of the inventory. In a single room – or in a suite of rooms – rare natural objects were presented along with artefacts representing both ancient and contemporaneous art, with art not limited to painting and sculpture but including all 'objects made with artifice'. Although such combinations might seem unusual, if not odd, to the modern viewer, they did possess a more profound significance that evidently also determined the arrangement of exhibits, as arbitrarily jumbled as they might seem.*

As a collection of an encyclopaedic character, the Kunst- and Wunderkammer was intended as a microcosm mirroring the world in miniature and showing man's place in the universe. It not only reflected the natural philosophy of the early modern age but also the epistemological categories on which knowledge of the world was based in the 16th and 17th centuries. The paramount principle here was the analogy between the macrocosm and the microcosm: the cosmological system was interpreted as a network of relationships in which objects and creatures of all kinds were interlinked and influenced each other. The task of Kunst- and Wunderkammer was to illustrate that network of recondite links. The four elements, the seasons of the year, the planets, terrestrial and marine flora and fauna as well as man as a creative microcosm vying with God as a demiurge were illustrated by the various objects on display. The exhibits can accordingly be divided into two chief categories: on the one hand, the naturalia, *God's creations, and, on the other, the* artificialia, *produced by man.*

The boundaries between those two groups were blurred since in the first instance the Kunstkammer paid homage to man and his skill in ennobling nature. Rare natural objects were, therefore, heightened by

being worked over by skilled artisans. Thus elephant tusks could be worked into delicate ivory art objects through the sophisticated and highly complex art of turning on the lathe (fig. 17). Cups made of polished, engraved or carved coconuts, ostrich or emu eggs, rhinoceros horns, turban snail and nautilus shells were thought of as exemplifying man's creative acts, which surpassed nature through ars *(fig. 12). Most of those precious raw materials came from Africa, Asia or the South Seas and were worth their weight in gold because of their provenance, rarity and, of course, the apotropaic properties ascribed to them:*



(Abb. 12) STILLEBEN MIT EXOTICA DER RENAISSANCE UND DES BAROCK

STILL LIFE WITH EXOTICA FROM RENAISSANCE AND BAROQUE

(KAT. NR. 93, 52, 7, 11, 37)

wurden aufgrund ihrer Herkunft, ihrer Seltenheit, aber auch ihrer vermeintlichen apotropäischen Eigenschaften mit Gold aufgewogen: Rhinozeroshörner, Kokosnüsse und Korallen sollten nämlich vor Vergiftungen und allerlei Krankheiten schützen. In Europa wurden die wertvollen Conchylien, Nüsse, Eierschalen, Stoßzähne und Hörner außerdem weiterverarbeitet – poliert, geschnitzt, graviert, gefaßt oder anderweitig „künstlich" veredelt.

Anhand von Inventaren und illustrierten Schriften läßt sich die Bewertung solch exotischer Kostbarkeiten als Objekte der Natur- und der Kunstschöpfung erschließen. Häufig waren die Bestände von Renaissance-Sammlungen nach Materialien gegliedert, wobei *Naturalia* und *Artificialia* bewußt miteinander kombiniert wurden. Dadurch sollte die Abfolge des künstlerischen Arbeitsprozesses von dem rohen Naturobjekt bis hin zum fertigen Kunstwerk sichtbar werden.[11]

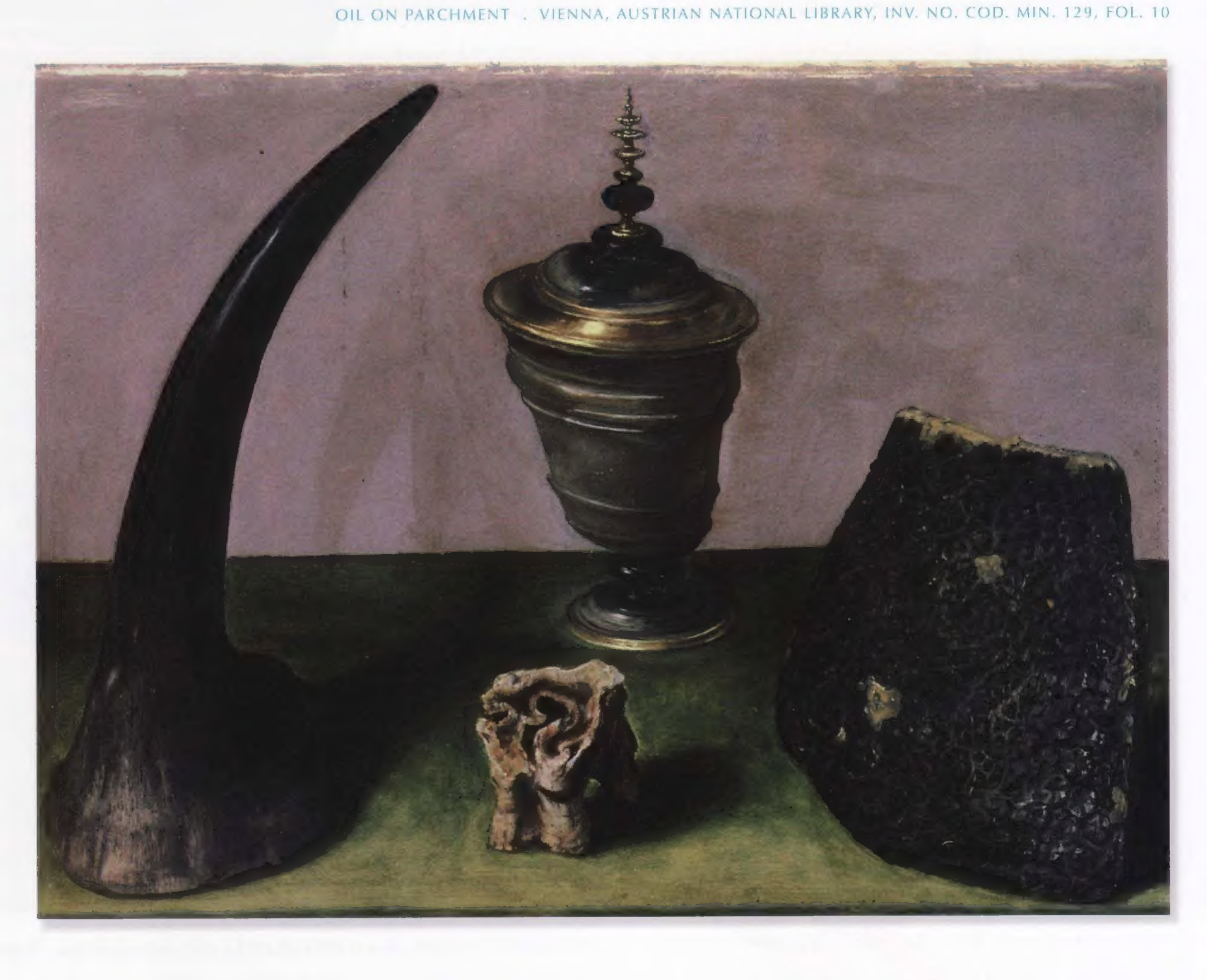
rhinoceros horn, coconuts and coral were believed to protect from poisoning and all sorts of diseases. In Europe precious marine mollusc shells, nuts, egg-shells, tusks and horns were also worked – they were polished, carved, engraved, mounted 'improved with artifice' in other ways.

Inventory lists and illustrated treatises make it possible to evaluate such exotic treasures as natural or art objects. The exhibits in Renaissance collections were often arranged by material, with naturalia *and* artificialia *deliberately combined, to show the artistic working process sequentially from the*

(Abb. 13)

RHINOZEROS-KOSTBARKEITEN AUS DEM MUSEUM VON RUDOLF II. DIRCK DE QUADE VAN RAVESTEYN . PRAG . UM 1600 . ÖL AUF PERGAMENT . WIEN, ÖSTERREICHISCHE NATIONALBIBLIOTHEK, INV. NR. COD. MIN. 129, FOL. 10

RHINOCEROS TREASURIES FROM RUDOLF II'S MUSEUM . DIRCK DE QUADE VAN RAVESTEYN . PRAGUE . CA 1600 OIL ON PARCHMENT . VIENNA, AUSTRIAN NATIONAL LIBRARY, INV. NO. COD. MIN. 129, FOL. 10



Hierfür charakteristisch ist die Kunstkammer, die Ferdinand II. von Österreich, Landesfürst von Tirol, 1573 in einem eigenen Gebäude in Schloß Ambras bei Innsbruck einrichten ließ. Hier waren die Objekte grob nach Material sortiert und in 20 großen Kästen präsentiert. Diese reichten vom Boden bis zur Decke, standen in der Mitte des Raumes Rücken an Rücken und waren meistens einem Material gewidmet.[12] So umfaßte der neunte Kasten Federobjekte: aztekische Federarbeiten sowie zeitgenössische Federmosaike aus Neuspanien, heute Mexiko.[13] Neben mehreren „Mörischen federbuschen" und drei präparierten Paradiesvögeln war „Ain tafele von federn darauf sanct Jheronimusz" zu sehen, „daran hangt in ainm pappier das vögele, von welches federn disz täfele gemacht ist worden".[14] Durch die Gegenüberstellung von Rohmaterial (dem Vogelbalg) und fertigem Kunstwerk (dem Federmosaik) wurde dem Betrachter Einblick in den Entstehungsprozeß der Federarbeit gewährt. In der Kunstkammer Kaiser Rudolfs II. läßt sich dieselbe Intention aufspüren, zumindest im Inventar der Sammlung, das der Miniaturmaler und kaiserliche Kunstkämmerer Daniel Fröschl (1573-1613) zwischen 1607 und 1612 aufstellte.[15] Darin spiegelt sich weniger die tatsächliche Aufstellung der Bestände wider als vielmehr ein theoretisches Ordnungskonzept, in dem die überwiegend exotischen Naturobjekte in unbearbeiteter bis stufenweise veredelter Form verzeichnet sind. An erster Stelle werden „allerley köstliche Hörner" aufgeführt: zunächst das legendärste und wertvollste aller Hörner, das Einhorn, und dann die Rhinozeroshörner. Zu letzteren zählten roh belassene Exemplare, meist aufgrund ihrer unschätzbaren Kostbarkeit in Futteralen aufbewahrt, sowie „Geschirrlein von Renotzerhorn", zum Teil poliert, gedrechselt, geschnitten, gefaßt.[16] Dieses Bestreben, den künstlerischen Bearbeitungsprozeß an außereuropäischen Naturobjekten zu exemplifizieren, findet sich in dem sogenannten *Museum* Rudolfs II. wieder – einem Museum auf Pergament mit großformatigen Naturstudien des holländischen Malers Dirk de Quade van Ravesteyn, die sich zum Teil auf die Exponate der kaiserlichen Kunstkammer beziehen.[17] So zeigt das Blatt, das dem Rhinozeros gewidmet ist, (Abb. 13) nicht nur das Horn des Panzertieres, sondern auch einen Zahn, einen Teil des Fußes und einen gedrechselten, gefaßten Rhinozeroshorn-Deckelbecher. Dabei sind die Objekte vor einem grünen Hintergrund auf einem Tisch dargestellt, ähnlich dem „langen, grünen Tisch", der laut des Inventars von 1621 in der Mitte der kaiserlichen Kunstkammer stand und auf dem die Exponate ausgebreitet waren.

raw natural object to the finished work of art.[11] Characteristic of this mode of presentation is the Kunstkammer which Ferdinand II, Archduke of Anterior Austria and the Tyrol, had installed in a dedicated building at Ambras Castle near Innsbruck in 1573. In it the objects were roughly sorted by material and presented in twenty large boxes. They were piled up from floor to ceiling, stood end to end at the centre of the room and most boxes contained objects made of a particular material.[12] The ninth box, for instance, contained objects made of feathers: Aztec works in feathers as well as contemporaneous feather mosaics from New Spain, which is now Mexico.[13] Apart from several 'Moorish plumes of feathers' and three stuffed Birds of Paradise there was 'a panel of feathers, on it St Jerome' [...] 'on it hangs in a paper the bird from whose feathers this panel was made'.[14] The contrast between the raw material (the skin of the bird) and the finished art work (the feather mosaic) gave viewers insights into the process of how this work in feathers was created. The same intention can be traced in the Kunstkammer of the Emperor Rudolf II, at least to an inventory of the collection drawn up between 1607 and 1612 by Daniel Fröschl (1573-1613), a miniature painter who was also custodian of the imperial art collections.[15] The inventory reflects not so much the actual arrangement of the objects as it does a theoretical ordering principle, according to which the for the most part exotic natural objects are listed in stages from unworked to the finished work of art. The first to be mentioned are 'all sorts of exquisite horns': the most fabulous and valuable of all horns, that of the unicorn, followed by rhinoceros horns. The latter group includes specimens left in their natural state, most of them kept in sheaths because they were beyond price, so precious were they, as well as 'tableware made of rhinoceros horn', variously polished, turned, carved and mounted.[16] This striving to exemplify the process of artistic improvement of natural objects from outside Europe recurs in what is known as the Museum *of Rudolf II – a museum on vellum with nature studies in large formats by the Dutch painter Dirk de Quade van Ravesteyn, some of them referring to exhibits in the imperial Kunstkammer.[17] The leaf devoted to the rhinoceros (fig. 13) shows not only the horn of the armoured animal but also a tooth, part of a foot and a turned, mounted rhinoceros horn covered cup. The objects are depicted as set out on against a green background on a table resembling the 'long green table', which, according to the 1621 inventory, stood at the centre of the imperial Kunstkammer with the exhibits spread out on it.*

Bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts ging es in der Kunst- und Wunderkammer darum, an wertvollen *Exotica*[18] den Verarbeitungsprozeß zu veranschaulichen, die Fähigkeit des schöpferischen Mannes aufzuwerten, die Natur durch Kunst zu übertreffen. So gedachte der Amsterdamer Apotheker und Naturaliensammler Albertus Seba (1665-1736) in seinem posthum erschienenen *Thesaurus* dem Talent von Cornelis Bellekin († vor 1711), der sich auf die Verzierung von Nautilusgehäusen mit Schwarzgravur spezialisiert hatte (Abb. 15). Seba zeigte dazu einen Kupferstich mit den wertvollen Conchylien aus seiner Sammlung, erst naturbelassen, dann poliert, ausgeschnitten und letztlich von Bellekin graviert (Abb. 16).[19] Ähnlich wie im *Museum* Rudolfs II. wird hier ein zentrales Ausstellungsprinzip der frühneuzeitlichen Kunstkammer deutlich: die verschiedenen Stadien der künstlerischen Verarbeitung anhand der Exponate zu veranschaulichen (Abb. 17).

Wenn Nautiluspokale und Rhinozeroshornbecher (Abb. 14) als Inbegriff der *Exotica* in der Kunstkammer gelten, so darf jedoch nicht vergessen werden, daß unbearbeitete, seltene Naturalien einen viel größeren Raum einnahmen. Seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert entwickelte sich ein reger Markt für exotische Naturalien, die durch portugiesische und später durch holländische Schiffe nach Europa gelangten. Dabei orientierte sich die Auswahl der angebotenen Objekte an dem Sammlungskanon, zu dessen Etablierung die namhaften Sammlungen und die einschlägigen, naturwissenschaftlichen Traktate beigetragen hatten.[20] So entstand eine Nachfrage, die weniger zum Entdecken neuer Spezien der außereuropäischen Fauna und Flora führte, sondern eher zur Einengung des Blickfeldes auf bekannte Tier- und Pflanzenpräparate. Die begehrtesten außereuropäischen Naturobjekte waren zugleich jene, um die sich Mythen und Geschichten rankten, die ihnen den Status eines Wunderwerkes, einer Mirabilia, verliehen.

Until the onset of the 18th century, the idea behind Kunst- and Wunderkammer was to demonstrate with the aid of exotica[18] *the process of making art objects from them, thus enhancing the status of creative man, who can surpass nature with his art. That is the view expressed by Albertus Seba (1665-1736), an Amsterdam apothecary and collector of natural marvels, in his posthumously published Thesaurus on Cornelis Bellekin († before 1711), who had specialised in decorating nautilus shells with black line engraving (fig. 15). In this connection Seba showed a copperplate with the valuable mollusc shells from his collection, first in their natural state, then polished, carved and finally engraved by Bellekin (fig. 16).*[19] *As in the Museum of Rudolph II, a paramount principle informing the Kunstkammer of the early modern age is clearly revealed: demonstrating the various stages of artistic processing by using the exhibits at hand in the collection (fig. 17).*

Even though nautilus cups and rhinoceros-horn beakers (fig. 14) are viewed as prime examples of Kunstkammer exotica, *it should be borne in mind that unworked rare natural objects took up much more space in art and curiosities cabinets than such art objects did. In the late 16th century the market for exotic* naturalia *brought to Europe by Portuguese and*



(Abb. 14)

RHINOZEROSHORN-POKAL

DEUTSCH . UM 1600 . RHINOZEROSHORN, SILBER FEUERVERGOLDET . HÖHE 16 CM

RHINOCEROS-HORN GOBLET . GERMAN . CA 1600 . RHINOCEROS HORN; FIRE-GILT SILVER

HEIGHT 16 CM . (KAT. NR. 70)



(Abb. 16)

NAUTILUS VON CORNELIS BELLEKIN

AMSTERDAM . 1758 . KUPFERSTICH IN SEBAS THESAURUS

NAUTILUS BY CORNELIS BELLEKIN . AMSTERDAM . 1758 . ENGRAVING IN SEBA'S THESAURUS

[illegible] 15)

HÖFISCHER NAUTILUSPOKAL

[illegible]RNELIS BELLEKIN, SIGNIERT . AMSTERDAM . UM 1660 . NAUTILUS, KUPFER FEUERVERGOLDET . HÖHE 27 CM

[illegible]ERT NAUTILUS CUP . CORNELIS BELLEKIN, SIGNED . AMSTERDAM . CA 1660 . NAUTILUS SHELL; FIRE-GILT COPPER

[illegible]GHT 27 CM . (KAT. NR. 96)





(Abb. 17)

ELEFANTENSCHÄDEL UND GEDREHTE ELFENBEINOBJEKTE

SÜDDEUTSCH . 16.-17. JAHRHUNDERT

ELEPHANT SKULL AND TURNED IVORY OBJECTS . SOUTH GERMAN . 16TH-17TH CENTURY

(KAT. NR. 100)

Dies gilt beispielsweise für den Zahn des Narwals: Als Horn des legendären Einhorns zählte diese beeindruckende Naturalia von außergewöhnlicher Länge und Schönheit zu den wertvollsten Exponaten jeglicher Kunst- und Wunderkammer, auch nachdem der dänische Naturforscher Ole Worm (1588-1654) in seinem Traktat *Medicarum Institutionum libri* von 1638 verkündet hatte, daß es sich hierbei um den Stoßzahn des grönländischen Narwals handele, und nicht um das Horn des Einhorns (zu Ole Worm, siehe Kat. Nr. 58).[21] Ebenso erregte der Schädel des Elefanten die Imagination der Kunstkammerbesucher, die in den Nasenhöhlen des Dickhäuters die Augenhöhle eines Zyklopen erkannten (Abb. 17).[22] Unter den exotischen Pflanzenpräparaten ragten ansehnliche Samen als Merkwürdigkeiten heraus: so beispielsweise die Kokosnuß, die man schon im Mittelalter als wertvolles Sammlungsobjekt betrachtete, aber auch die Elfenbeinnuß, die dieselbe Färbung und Konsistenz wie der Elefantenstoßzahn aufweist, und die Seychellennuß. Mit ihrer markanten Form galt letztere als Spielerei der Natur, die in einer Nuß das weibliche Gesäß abbilde.

<u>Seefahrt und exotische Luxuswaren</u>

Die seltenen Nüsse und Hörner waren im Mittelalter freilich nicht ganz unbekannt, aber mit der Entwicklung der Seefahrt gelangten sie seit dem 16. Jahrhundert in immer größerer Zahl nach Europa. Entscheidend war hierfür die Entdeckung der *Via Orientalis*. 1498 war Vasco da Gama das gelungen, wonach Kolumbus verzweifelt gesucht hatte: Er hatte einen direkten maritimen Zugang zu Indien gefunden, indem er an der afrikanischen Küste entlang über das Kap der Guten Hoffnung hinaus bis nach Mozambique und dann quer durch den indischen Ozean nach Goa gefahren war (siehe Karte, S. 290). Innerhalb eines halben Jahrhunderts sollten portugiesische Seefahrer neue Handelswege nach Indien, Indonesien, China und Japan erschließen. Mit der Gründung von Portugiesisch-Indien *(Estado da Ìndia)* konnten größere Mengen von Gewürzen, Stoffen, Pretiosen, Naturalien und anderen Kostbarkeiten

later Dutch ships began to expand rapidly. The choice of objects was orientated towards the collecting canon to which the establishment of distinguished collections and the publication of specialist scientific treatises had contributed.[20] The demand thus created tended to focus more narrowly: on taxidermists' specimens of native fauna and native flora rather than on discovering new species from outside Europe. The most sought-after non-European natural objects were those around which myths and stories grew up to lend them natural wonder status as mirabilia. *This is true, for instance, of the narwhal tusk: believed to be the horns of the mythical unicorn, these* naturalia *were so extraordinarily long and beautiful that they continued to be ranked in all Kunst- and Wunderkammer among the most valuable exhibits even after the Danish naturalist Ole Worm (1588-1654) revealed in his treatise* Medicarum Institutionum libri *(1638) that they were really the tusks of the Greenland narwhal and not unicorn horns (for Ole Worm, see Cat. No. 58).[21] Elephant skulls also fired the imaginations of visitors to Kunskammer because they saw the nasal cavity of the pachyderm as Cyclops' eye sockets (fig. 17).[22] Among the exotic specimens of flora, impressive-looking seeds stood out as curiosities: to take one example, the coconut, which had been deemed a valuable collector's item since the Middle Ages. Others were vegetable ivory, seeds from the Ecuadorean Ivory Palm, which have the same colouring and consistency as elephant ivory, and the* Coco de mer *or Seychelles nut. The latter was regarded as a freak of nature for its evocative shape, which resembles human female buttocks.*

<u>Seafaring and exotic luxury goods</u>

Rare nuts and horns were, of course, not entirely unknown to the Middle Ages but increasing numbers of them reached Europe after long-distance seafaring developed in the 16th century. The crucial factor here was the discovery of the via orientalis, *the route to the East. In 1498 Vasco da Gama succeeded in finding what Columbus had sought in vain: the Portuguese seafarer had discovered a direct maritime route to India by sailing along the African coast to the Cape of Good Hope and then on to Mozambique before crossing the Indian Ocean to Goa (see map, p. 290). Within half a century Portuguese mariners would open up new trade routes to India, Indonesia, China and Japan. The establishment of the Portuguese Viceroyalty of India, later the Portuguese State of India* (Estado da Índia)*, made it possible to ship large quantities of spices, textiles, valuable articles, naturalia and other precious commodities directly to Europe. In the early 16th century, the south-western Indian city of Goa had developed into one of the most important Asian trade and commerce hubs before it became the capital of the* Estado da Índia *in 1530. Numerous ships from Persia and South-West Asia*





(Abb. 18)

SEYCHELLENNUSS-POKAL

INDO-PORTUGIESISCH, GOA . 17. JAHRHUNDERT

SEYCHELLENNUSS, SILBERFILIGRAN, EDELKORALLE . HÖHE 18 CM

SEYCHELLES NUT CUP . INDO-PORTUGUESE, GOA . 17TH CENTURY . SEYCHELLES NUT; SILVER FILIGREE; PRECIOUS CORAL . HEIGHT 18 CM



(KAT. NR. 16)

(Abb. 19)

DER GUTE HIRTE

INDO-PORTUGIESISCH, GOA . 17. JAHRHUNDERT . ELFENBEIN

HÖHE 20,5 CM . HAMBURG, MUSEUM FÜR KUNST UND GEWERBE

THE GOOD SHEPHERD . INDO-PORTUGUESE, GOA . 17TH CENTURY

IVORY . HEIGHT 20.5 CM . HAMBURG, MUSEUM OF ARTS AND CRAFTS

direkt nach Europa verschifft werden. Die westindische Stadt Goa entwickelte sich Anfang des 16. Jahrhunderts zu einem der wichtigsten orientalischen Handelszentren, bevor sie 1530 zur Hauptstadt des *Estado da Ìndia* wurde. Dort liefen zahlreiche Schiffe aus Persien und Südwestasien ein; daher florierte der Handel mit Edelsteinen (Diamanten, Rubinen, Smaragden etc.), medizinischen Gütern (Gewürze, Bezoare), Porzellan, Lackwaren und Stoffen, die direkt nach Lissabon ausgeführt wurden.[23] Zudem entwickelte sich die Hafenstadt zur Produktionsstätte exotischer Kunstwerke. Wie in Europa wurden hier Nüsse (Abb. 18), Conchylien und andere Naturalien zu Kunstwerken verarbeitet. Daneben entstanden auch feine Silberfiligranobjekte, Perlmutt- und Elfenbeinarbeiten (Abb. 19 & 20) als luxuriöse Exportwaren.

called at Goa; hence the trade flourished in precious stones (diamonds, rubies, emeralds) etc., culinary and medicinal commodities (spices, bezoars), porcelain, lacquer wares and textiles that were exported from there directly to Lisbon. The port city also began to produce exotic works of art. As they were in Europe, nuts (fig. 18), mollusc shells and other natural raw materials were worked into art objects. Fine silver filigree articles as well as mother-of-pearl and ivory works (figs. 19 & 20) were produced as luxury export wares.



Abb. [illegible]

SCHALE UND PULVERHÖRNER AUS PERLMUTT

GUJARAT, 16. JAHRHUNDERT

DISH AND POWDER-FLASKS OF MOTHER-OF-PEARL . GUJARAT, 16TH CENTURY

(KAT. NR. 39, 40, 41)

Die europäische Präsenz in Asien hatte nicht nur in Indien einen beachtlichen Einfluß auf die einheimische, künstlerische Produktion. In der chinesischen Hauptstadt des Porzellans, Jingdezhen, wurde gegen Ende des 16. Jahrhunderts ein neuer Typus von blau-weißen, dünnwändigen Gefäßen entwickelt, die in beträchtlichen Mengen für den Verkauf nach Europa produziert wurden.[24] Das „Kraak"-Porzellan (Abb. 21 & 22) – so nach den portugiesischen Schiffen, den Karaken, benannt, die es nach Europa transportierten – erfreute sich bei europäischen Sammlern großer Beliebtheit, obwohl sich nur wenige die kostbaren Gefäße leisten konnten, die wortwörtlich mit Gold aufgewogen wurden. In der Münchner Kunstkammer ließ Maximilian I. von Bayern zwischen 1606 und 1611 eine Anrichte zur Präsentation seiner Sammlung von Blau-Weiß-Porzellan aufbauen.[25] Darunter befanden sich einige Prunkstücke, die gezielt für den Münchner Hof in Jingdezhen bestellt worden waren, so beispielsweise der blau-weiße Schauteller mit Wittelsbacher Wappen (Abb. 22), der heute in der Münchner Residenz aufbewahrt wird.[26]

In Japan kamen die einheimischen Künstler der europäischen Nachfrage nach exotischen Luxuswaren mit einem neuen Typus von Lackobjekten (Abb. 23) entgegen: Als „Namban", d.h. Kunst für die Barbaren aus dem Süden, bezeichneten sie die Kabinette, Geschirrteile, Tische, Lesepulte und Altäre, die seit etwa 1580 nach europäischen Vorlagen, aber mit exotisch anmutenden Perlmutteinlagen ausschließlich für den europäischen Markt produziert wurden.[27] All diese Luxuswaren aus Indien, China und Japan brachten die portugiesischen Schiffe nach Lissabon – dem Hauptumschlagplatz für orientalische Luxuswaren neben Antwerpen im 16. Jahrhundert. Doch lange währte die Vorrangstellung der Portugiesen im

(Abb. 21)

KRAAK-PORZELLAN

CHINA, JINGDEZHEN . 1570-1600 . PORZELLAN, BEMALUNG IN UNTERGLASURBLAU . DURCHMESSER 13-20 CM

KRAAK PORCELAIN . CHINA, JINGDEZHEN . 1570-1600 PORCELAIN, PAINTED IN UNDERGLAZE BLUE . DIAMETER 13-20 CM

(KAT. NR. 35)

(Abb. 22)

KRAAK-TELLER MIT WITTELSBACHER WAPPEN

CHINA, JINGDEZHEN . 1570-1600 . PORZELLAN, BEMALUNG IN UNTERGLASURBLAU

MUNCHEN, RESIDENZ, SCHATZKAMMER, INV. NR. ZUG. NR. 235

KRAAK PLATE WITH THE WITTELSBACH COAT-OF-ARMS . CHINA, JINGDEZHEN 1570-1600 . PORCELAIN, PAINTED IN UNDERGLAZE BLUI

MUNICH, RESIDENZ, TREASURY, INV. NO. ZUG. NR. 235





The European presence in Asia exerted a considerable influence on indigenous art production, and not just in India. In Jingdezhen, the Chinese 'porcelain capital', a new type of blue-and-white, thin-walled vessels was developed towards the close of the 16th century and produced in prodigious quantities for export to Europe.[24] *The 'Kraak' porcelain (figs. 21 & 22) – the name derives from the Portuguese ships, known as carracks, that transported it to Europe – was extremely popular with European collectors although very few could afford such vessels, which were literally worth their weight in gold. Between 1606 and 1611 Maximilian I of Bavaria had a dresser set up on which he could display his collection of porcelain.*[25] *It included some magnificent pieces that had been ordered in Jingdezhen expressly for the Munich court, such as the blue-and-white charger sporting the Wittelsbach coat of arms (fig. 22) now kept in the Munich Residenz.*[26]

In Japan artisans met the European demand for exotic luxury goods with a new type of lacquer objects (fig. 23): 'namban', ie, art for the barbarians from the south, was the Japanese term for the cabinets, vessels, tables, lecterns and portable altars that were produced from about 1580 exclusively for the European market, hence to European specifications although enhanced with exotic-looking mother-of-pearl inlay.[27] *All those luxury goods from India, China and Japan were brought by Portuguese ships to Lisbon – the main entrepôt after Antwerp for oriental luxury goods in the 16th century. Portuguese supremacy in the Indian Ocean did not last long, however. The establishment of joint-stock companies*

(Abb. 23)

GROSSES PRUNK-NAMBAN-MÖBEL

LACKARBEIT: JAPAN . MOMOYAMA-PERIODE, UM 1600 . KABINETT: SÜDDEUTSCH ODER NIEDERLÄNDISCH . UM 1680

URUSHI-LACK, GOLDPULVER, PERLMUTT, VERSCHIEDENE HÖLZER . HÖHE 93 CM, BREITE 121 CM, TIEFE 52 CM

LARGE COURT NAMBAN CABINET . LACQUER: JAPAN . MOMOYAMA PERIOD, CA 1600 . CABINET: SOUTH GERMAN OR DUTCH . CA 1680

URUSHI LACQUER; POWDERED GOLD; MOTHER-OF-PEARL; SEVERAL WOODS . HEIGHT 93 CM, WIDTH 121 CM, DEPTH 52 CM

(KAT. NR. 27)



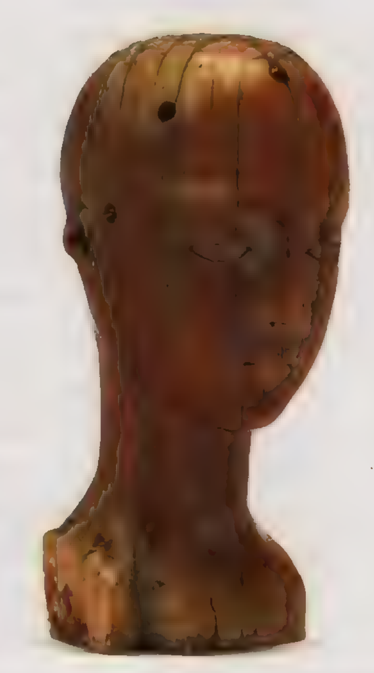
indischen Ozean nicht. Die Gründung von Aktiengesellschaften in den Niederlanden und in England mit dem Ziel, Schiffe zum Ankauf kostbarer Waren in den Orient zu schicken, stellte für die Handelshoheit der Portugiesen im asiatischen Raum eine ernsthafte Bedrohung dar. Besonders durchsetzungsfähig und angriffslustig erwies sich dabei die Niederländische Ostindien-Kompanie (*Vereenigde Oost-Indische Compagnie,* VOC abgekürzt), die die Portugiesen allmählich aus Ambon, der Hauptinsel im Archipel der Molukken, aus Batavia (heute Jakarta) und Ceylon (heute Sri Lanka) verdrängte. Der VOC war es zudem gelungen, ein Handelskontor in Japan auf der kleinen, künstlichen Insel Dejima in der Bucht von Nagasaki einzurichten, obwohl die japanischen Häfen 1639 offiziell für alle Europäer geschlossen und die Portugiesen außer Landes vertrieben worden waren. Insgesamt behauptete sich die Niederländische Ostindien-Kompanie bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts im Handel mit Gewürzen, Seide, Porzellan und anderen exotischen Luxuswaren zwischen Asien und Europa.[28] Aber auch die Englische Ostindien-Kompanie (*East India Company,* abgekürzt EIC), die wie die VOC zu Beginn des 17. Jahrhunderts gegründet worden war, leistete einen beträchtlichen Beitrag zum Import kostbarer Handelswaren aus Asien nach Europa.

Der rege maritime Verkehr zwischen Asien und Europa bedingte die Vorrangstellung von Naturalien, Kunstwerken und Artefakten aus Ostindien in den Sammlungen der Renaissance und des Barock.[29] Die Schiffe aus Neuspanien, heute Mexiko, brachten einige amerikanische Artefakte nach Europa, aber auch sie transportierten vorrangig asiatische Güter, Porzellan, Seide und Gewürze, die im spanisch beherrschten Manila mit mexikanischem Silber erworben wurden und über Acapulco nach Sevilla gelangten (Abb. 24).[30] Wenn sich in vielen spanischen Kunstkammern des 17. Jahrhunderts amerikanische Objekte nachweisen lassen, waren diese in anderen europäischen Ländern eher selten und fast ausschließlich in fürstlichen Sammlungen anzutreffen.[31] Ausschlaggebend für die hohe Wertschätzung der sogenannten *Americana* war der mexikanische Schatz, den Hernán Cortés (1485-1547) 1519 nach Europa gebracht hatte. Der aztekische Herrscher Moctezuma II. (um 1465-1520) hatte den spanischen Konquistador mit einer Schenkung von Gold, Silber, Edelsteinen, Schmuck,

*in the Netherlands and England for the purpose of sending ships to Asia to buy precious goods represented a serious threat to Portuguese commercial hegemony in Asia. The Dutch East India Company (*Vereenigde Oost-Indische Compagnie, *abbreviated to VOC), which eventually drove the Portuguese out of Ambon, the main island in the Maluku (Moluccan) archipelago, Batavia (now Jakarta) and Ceylon (now Sri Lanka) was particularly assertive, even aggressive. The VOC also succeeded in establishing a trading post in Japan on the small artificial island of Dejima in Nagasaki Bay even though Japanese ports had been officially closed to all Europeans in 1639 and the Portuguese had been expelled from the country.*

On the whole, the Dutch East India Company held its own until the mid-17th century in the trade between Asia and Europe in spices, silk, porcelain and other exotic luxury goods.[28] However, the English East India Company (abbreviated to EIC), which like the VOC was founded in the early 17th century, also contributed substantially to importing precious trade goods to Europe from Africa.

The primacy of naturalia, *art works and artefacts from India in Renaissance and Baroque collections depended on maritime trade between Asia and Europe flourishing.[29] Ships from New Spain, now Mexico, brought some American artefacts to Europe but their cargoes consisted mainly of Asian goods – porcelain, silk and spices. These were bought in Manila, which was under Spanish sway, with Mexican silver and reached Seville via Acapulco (fig. 24).[30] Although objects from the Americas have been traced to numerous 17th century Spanish Kunstkammer, they tended to be rare in other European countries, where they were usually encountered in princely collections.[31] Of paramount importance for the high esteem in which* americana, *as such objects were called, was the Mexican treasure brought to Europe in 1519 by Hernán Cortés (1485-1547). The Aztec ruler Moctezuma II (ca 1465-1520) had greeted the Spanish conquistador in Central America by showering him with gold, silver, precious stones, jewellery, headdresses, textiles, shields and helmets, which Charles V (1500 -*



(Abb. 24)

HISPANO-PHILIPPINISCHE ELFENBEINBÜSTE

MANILA . 18. JAHRHUNDERT . ELFENBEIN . HÖHE 8,5 CM

HISPANO-PHILIPPINE IVORY BUST . MANILA . 18TH CENTURY

IVORY . HEIGHT 8.5 CM

(KAT. NR. 2)

Kopfschmuck, Stoffen, Schildern und Helmen in Zentralamerika begrüßt, die Karl V. (1500-1558) anläßlich seiner Wahl zum Kaiser 1520 in Brüssel zur Schau stellte. Mit dem Untergang des Aztekenreichs und mit der Gründung des Vizekönigreiches Neuspanien im Jahre 1521 herrschte Karl V. über Länder, in denen die Sonne nie unterging. Mexikanische Artefakte fanden sodann Eingang in die Sammlungen der Habsburger, wo sie den Anspruch dieser Dynastie auf Weltherrschaft reflektierten.[32] Dennoch sollte man die Machtsymbolik der *Americana* in fürstlichen Kunstkammern nicht überbewerten, denn diese seltenen Exponate galten in erster Linie als Repräsentanten einer fremden, exotischen Welt, die dem europäischen Betrachter zur eigenen Identitätsfindung verhalfen.

Eigen und fremd
Entwurf zweier Welten

In der Kunstkammer fanden sich also nicht nur Exponate aus Europa, sondern auch aus Amerika, Afrika, Indien, Indonesien, China und Japan. Wer jedoch glaubt, daß hiermit die Welt in ihrer natürlichen und kulturellen Vielfalt dargestellt wurde, der irrt sich. Vielmehr wurde anhand dieser Exponate ein dualistisches Weltbild entworfen, in dem sich auf der einen Seite das christliche Abendland und auf der anderen Seite ein fremder, exotischer Lebensraum gegenüberstanden.[33] Diese Zweiteilung der Welt in Eigen und Fremd kommt deutlich in den Sammlungsinventaren zum Ausdruck, in denen die außereuropäischen Objekte meistens als „indisch" oder „indianisch" verzeichnet sind, ohne Rücksicht auf ihre tatsächliche geographische Herkunft. So kommen „indische" Löffel nicht selten aus Westafrika,[34] „indische" Lackarbeiten häufig aus China[35] und „indianische" Harnische manchmal aus Japan.[36] Diese Ungenauigkeit reflektiert jedoch nicht unbedingt den dürftigen Wissensstand des Sammlers; denn in vielen Fällen wußte man auch Jahrzehnte nach Eingang eines Objektes in die Sammlung genau, woher es stammte.[37] Vielmehr war die Indifferenz gegenüber der geographischen Herkunft gewollt und diente zum Entwerfen einer exotischen Gegenwelt, in der sich das kulturelle Selbstverständnis Europas reflektierte. Was sich in der Auswahl und Wahrnehmung außereuropäischer Exponate in der Kunstkammer abzeichnet, ist für die Gattung des Exotischen allgemein spezifisch: Durch geographische Transzendenz entsteht jene fremde, erfundene Welt, die

1558) exhibited in Brussels on the occasion of his election as Holy Roman Emperor in 1520. The eclipse of the Aztec kingdom and the founding of the Vice-royalty of New Spain in 1521 meant that Charles V ruled over a realm in which the sun never set. Mexican artefacts thus found their way into Habsburg collections, where they reflected the claims made by that dynasty to world dominion.[32] *Nonetheless, the power symbolism informing* americana *in princely Kunstkammer should not be overestimated because these rare exhibits were primarily viewed as representing a foreign, exotic world that helped European viewers in their search for their own identity.*

Familiar and foreign

Design for two worlds

Hence there were exhibits from America, Africa, India, Indonesia, China and Japan and not just Europe in Kunstkammer. Anyone who believes that the world was thus represented in all its natural and cultural diversity is wrong. On the contrary, a dualistic world-view was projected with the aid of these exhibits, in which, on the one hand, the Christian occident and, on the other, a foreign, exotic cultural space confronted each other.[33] *This division of the world into familiar and foreign is clearly expressed in collection inventories, in which non-European objects are usually entered as 'indisch' or 'indianisch', regardless of their actual geographical provenance. In fact, 'indische' spoons quite often came from West Africa,*[34] *'indische' lacquers from China*[35] *and 'indianische' suits of armour were sometimes of Japanese origin.*[36] *This semantic imprecision does not, however, necessarily reflect lack of knowledge on the part of the collection; in many cases, the provenance of an object was often accurately known even decades after it had found its way into a collection.*[37] *On the contrary, this seeming lack of interest in geographical provenance was deliberate, serving the design of an exotic alternative world mirroring the European self-image. What shows up in the selection of non-European Kunstkammer exhibits and the way they were perceived tends, on the whole, to be specific to the exotic genre as such: transcending geography created that foreign, invented world which confronts Europe as a monolithic entity to form a projection surface on which European identity*

(Abb. 25)

DARSTELLUNGEN VON BRASILIANISCHEN KANNIBALEN

HUMBOLDT-POKAL . NIEDERLÄNDISCH . 1648-1653

HISTORIA NATURALIS BRASILIAE . GEORG MARGGRAF . LEIDEN UND AMSTERDAM . 1648

REPRESENTATION OF BRAZILIAN CANNIBALS . THE HUMBOLDT CUP . DUTCH . 1648-1653 . (KAT. NR. 89)

HISTORIA NATURALIS BRASILIAE . GEORG MARGGRAF . LEIDEN AND AMSTERDAM . 1648 . (KAT. NR. 88)



Europa als monolithische Einheit gegenübertritt und eine Projektionsfläche bildet, an der sich die europäische Identität und Autorität behaupten kann.[38] Das Exotische ergibt sich nicht aus einem Dialog zwischen Europa und fernen Ländern, sondern aus einem rein europäischen Monolog, der vorrangig über die Selbstwahrnehmung Europas Auskunft gibt.[39] Das Exotische selbst entsteht in erster Linie durch Dekontextualisierung: Von ihrem Kontext losgelöst werden die außereuropäischen Objekte zum *pars pro toto* jener wundersamen, exotischen Welt, in der der wilde Kannibale aus Amerika zum Gegenspieler des zivilisierten Europäers wird. Innerhalb des Exotischen zeichnet sich allerdings eine kulturelle Abstufung ab. Ganz unten steht Brasilien, das Land der Kannibalen, das in den Kunst- und Wunderkammern überdurchschnittlich gut repräsentiert war.

Der brasilianische „Indianer" war spätestens seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert zum alleinigen Repräsentanten des amerikanischen Kontinents und zum Prototyp des Wilden stigmatisiert worden (Abb. 26). Diesen primitiven Zustand der Wildheit reflektierten in der Kunstkammer sowohl bildliche Darstellungen von Kannibalismus (Abb. 25) als auch Präparate von giftigen Pflanzen und Tieren aus Brasilien. Daneben fanden sich aber auch solche Objekte, die den paradiesischen Zustand einiger „guter Wilder" thematisierten.[40] Wesentlicher höher auf der Skala der Zivilisation wurde Ostasien eingestuft. Die verfeinerte chinesische Schriftkultur wurde im Sammlungsraum anhand von Schreibgeräten und dem geregelten, gesitteten Alltag der Asiaten – etwa durch das Zubehör für das Teezeremoniell – evoziert. Zudem suggerierten die Lack- und Porzellanobjekte (Abb. 21 & 22) dem Kunstkammerbesucher, daß China und Japan in gesellschaftlicher wie in künstlerischer Hinsicht Europa nahezu ebenbürtig seien.[41] Allein die „Abgötter" (meistens in Gestalt von Skulpturen) mahnten an die religiösen Mißstände des Landes. Welcher Religion nun diese „Abgötter" zuzuordnen waren, wurde gewissenhaft ignoriert: Die Inventare bezeichnen sie durchgehend als „heidnisch" und setzten sie dadurch mit mexikanischen oder gar osmanischen Götterbildern gleich. Schließlich ging es darum, Außer-Europa in der Kunstkammer als eine einheitliche, andersartige Sphäre darzustellen, deren wichtigstes Merkmal die Nicht-Zugehörigkeit zum Christentum war.[42] Unabhängig von der religiösen Andersartigkeit ergab sich aber der Zivilisationsgrad eines jeweiligen Kulturraumes aus seiner Positionierung auf der Skala der Schöpfungskraft zwischen Natur und Kunst. Bezeichnend hierfür war die Reaktion Dürers, als er

and authority could assert themselves.[38] Rather than from a dialogue between Europe and remote lands, the exotic resulted from a purely European monologue that is instructive in the first instance on the way Europe perceived itself.[39] The exotic is generated primarily through decontextualisation: detached from their context, non-European objects become a pars pro toto *of that world of wonders in which the savage cannibal in America became the opposite number of the civilised European. Cultural ranking shows up within the paradigm of the exotic, however. At the very bottom is Brazil, the land of cannibals, with above-average representation in Kunst- and Wunderkammer.*

By the close of the 16th century at the latest, the Brazilian 'Indian' had been marked out as the sole representative of the American continent and the prototype of the savage (fig. 26). In the Kunstkammer, both illustrations dealing with cannibalism (fig. 25) and taxidermist's specimens of poisonous flora and fauna from Brazil reflected this primitive state of savagery. In addition, however, objects demonstrating the paradisiacal state of nature in which some 'noble savages' existed.[40] East Asia was ranked considerably higher on the civilisation scale. In collection rooms, the sophisticated Chinese writing culture was evoked by the presence of writing utensils and the well-regulated, decorous East Asian lifestyle by accessories for the tea ceremony. Moreover, lacquer and porcelain objects (figs. 21 & 22) suggested to Kunstkammer visitors that China and Japan were virtually on the same social and artistic level as Europe.[41] 'Idols' (usually in the form of sculpture) were all that reminded viewers of the deplorable religious state of affairs in such countries. Whatever religion those 'idols' belonged to was conscientiously ignored: inventories invariably call them 'heathen', thus equating them with Mexican or even Ottoman devotional images. What ultimately mattered was representing the non-European world in the Kunstkammer as a uniform yet different sphere, whose most important quality was not being part of Christendom.[42] Regardless of religious alterity, however, the civilisation ranking of each cultural landscape resulted from its position on the creativity scale between nature and art. Dürer's reaction on seeing Cortés' Mexican treasure in Brussels in 1520 was typical: what he admired about the foreign artefacts was the 'sophisticated genius of people in foreign lands'.[43] Nor was he the sole distinguished European to

1520 den mexikanischen Schatz von Cortés in Brüssel sah: Was er an den fremden Artefakten bewunderte, war die „subtile ingenia der menschen in frembden landen“,[43] und er war nicht der Einzige: Auch Erzherzog Ferdinand I. betonte in Anbetracht von mexikanischen Arbeiten „el ingenio de los indios“.[44] Die Fähigkeit zur Kunst war nämlich der Schlüssel zur Bewertung von Kunstobjekten und galt allgemein als Anzeiger der höchsten Kulturstufen. Demnach präsentierte sich Europa mit seinen „künstlichen“ Erzeugnissen als führende Zivilisation in der Kunstkammer. Hingegen galt die Nähe zur Natur als Kennzeichen von Primitivität. So wurden ethnographische Objekte nach ihrem „künstlichen“ Charakter beurteilt, wobei sie im Vergleich – etwa zu den europäischen Automaten – meistens von begrenzter Naturbeherrschung zeugten.[45]

Grundsätzlich erfuhren alle Exponate der Kunst- und Wunderkammer eine symbolische Aufladung, aber im Falle der außereuropäischen Objekte trug der symbolische Mehrwert zu einer Dekontextualisierung und zur Erschaffung des Exotischen als eigene Kategorie bei. Rare Naturobjekte aus fernen Ländern wie Kokosnüsse, Rhinozeroshörner, Straußeneier oder Nautilusgehäuse wurden nicht nur aufgrund ihrer angeblichen apotropäischen Eigenschaften und des einhergehenden Materialexotismus gesammelt: Im Sammlungsraum, wo die Bearbeitung von *Naturalia* zu *Artificialia* die vom Menschen erschaffene Ordnung widerspiegelte, zeigten diese exotischen Kostbarkeiten, daß das fremde, wilde und unbeherrschte Material in Europa mit Hilfe der zivilisierenden Kunst bearbeitet und überhöht werden konnte. Zugleich entwarfen die roh belassenen Exponate und die „künstlichen“ Erzeugnisse fremder Kulturen eine fremde Gegenwelt, deren wundersame Geheimnisse es zu erschließen galt, die aber auf der evolutionären Entwicklungsskala in den meisten Fällen hinter der eigenen Kultur verortet wurde. Wenn das Verhältnis von Kunst und Natur für den Aufbau von enzyklopädischen Sammlungen im 16. und 17. Jahrhundert ausschlaggebend war, so zeigen die sogenannten *Exotica* eines: Der Mensch der Frühen Neuzeit definierte sich nicht nur durch seinen künstlerischen Wettstreit mit der Natur, sondern auch durch sein konkurrierendes Verhältnis mit jener imaginierten, exotischen Welt, die ihm als Projektionsfläche diente, um die eigene kulturelle Autorität zu behaupten.

[1] Dazu ausführlicher in dem Aufsatz von Robert Schmitt in diesem Band. [2] Zit. aus Pagden 1996, S. 141. [3] Ibid., S. 135-146. [4] Ibid., S. 135. [5] Ibid., S. 146-150. [6] Zit. aus Findlen 1994, S. 222. Originaltext: "A new world has been discovered – new realities". [7] Zur Kunst- und Wunderkammer allgemein: Bredekamp 1993; Grote 1994; Findlen 1994; Minges 1998; Daston/Park 1998; Impey/MacGregor 2001. Und zu einzelnen Kunstkammern fürstlichen Charakters: Heikamp 1963, S. 193-268; Scheicher 1979; Berlin 1981; Braunschweig 2000; Braunschweig 2004; München 2008; Dresden 2010a; Seelig 2012. [8] Dazu v.a. Findlen 1994, S. 194-240. Dabei muß der wissenschaftliche Charakter der Kunstkammer hinterfragt werden: In diesem Sammlungsraum wurden nämlich keine revolutionären Gedanken geboren, sondern vielmehr das Ergebnis vergangener Forschung im geselligen Umgang mit den Exponaten präsentiert, vgl. Collet 2007, S. 322-332. [9] Minges 1998, S. 62-76.

do so; Archduke Ferdinand I also made much of 'the Indios' genius' on viewing the Mexican works.[44] The capability of producing art was in fact the key to evaluating art objects and was generally regarded as an index of the highest cultural levels. According to that view, Europe, with its 'products made by artifice', featured as the leading civilisation in the Kunstkammer. At the other end of the scale, closeness to nature was viewed as the diagnostic marker for primitiveness. Hence ethnographic objects were evaluated according to their 'artificial' character, which usually attested to limited mastery of nature by comparison – with European automata, for instance.[45]

Basically speaking, all exhibits in Kunst- and Wunderkammer were symbolically charged but in the case of non-European objects, added symbolic value contributed to decontextualisation and the creation of the exotic as a category in its own right. Rare natural objects from distant lands such as coconuts, rhinoceros horns, ostrich eggs and chambered nautilus shells were collected not just for the apotropaic properties imputed to them and the concomitant exoticism informing the materials: in the collection room, where the processing of naturalia *into* artificialia *reflected the order created by man, these exotic treasures showed that foreign, wild and untamed materials could be worked and enhanced in Europe through the civilising agency of art. At the same time, exhibits left in their raw state and the 'artificial' products from foreign cultures projected a foreign alternative world. Its recondite marvels were to be studied although in most cases they would rank on the development scale below European civilisation. If the relationship between art and nature was of paramount importance to building up encyclopaedic collections in the 16th and 17th centuries, the so-called* exotica *reveal one thing: in the early modern age, man defined himself not only by competing with nature through art but also through his competitive relationship with the imaginary, exotic world that served him as a surface on to which he could project his assertion of his own cultural authority.*

[1] More on this in the essay by Robert Schmitt in this volume. [2] Quoted in Pagden 1996, p. 141. [3] Ibid., pp. 135-146.



(Abb. 26)

TANZ DER PURÍ-INDIANER

JOHANN MORITZ RUGENDAS . BRASILIEN . 1822-1825 . LAVIERTE FEDERZEICHNUNG . HÖHE 21,5 CM, BREITE 28 CM . PRIVATBESITZ

DANCE OF THE PURÍ INDIANS . JOHANN MORITZ RUGENDAS . BRASIL . 1822-1825 . PEN-AND-WASH DRAWING . HEIGHT 21.5 CM, WIDTH 28 CM

PRIVATE COLLECTION

[10] Braungart 1989, S. 109-113. [11] Bredekamp 1993, S. 35. [12] Zur Ambraser Kunstkammer, siehe Scheicher 1979, S. 80-135. [13] Bujok 2004, S. 58-59. [14] Boeheim 1888, S. CCXCIII. [15] Zur Kunstkammer Rudolfs II., siehe Bukovinská 1997; Wien 1988. [16] Bauer/Haupt 1976, S. 4-5. [17] Wien 2011, S. 171, Hendrix 1997, S. 162. [18] In der Kunst- und Wunderkammer des 16. und 17. Jahrhunderts existiert kein einheitlicher Terminus für außereuropäische Objekte. Diese bilden jedoch eine einheitliche Gruppe, die meistens als „indisch" und „heidnisch" von den europäischen Naturalien und Artefakten abgegrenzt wird, siehe dazu Collet 2007, S. 29-30. Die Bezeichnung Exotica ist insofern treffend, als diese Objektgruppe in der Sammlung Anlaß zum Entwerfen einer imaginären, exotischen Welt ist. [19] Seba 2011, S. 292-293. [20] Collet 2007, S. 227 und S. 317. [21] Minges 1998, S. 115; Bruemmer 1993, S. 55-56. [22] Berlin 2000, S. 196. [23] Vassallo e Silva 2002. [24] Canepa 2008. [25] Wappenschmidt 2008, S. 301. [26] München 2009, S. 48-50, Kat. Nr. 5. [27] Zur Namban-Kunst, siehe Welsh/Vinhais 2008; Impey/Jörg 2005; Welsh 2003; Lissabon 2001, S. 105-123. [28] Zur Expansion der VOC in Asien, siehe Gaastra 2003, S. 37-65. [29] Collet 2007, S. 69. [30] Von der Porten 2001; Grizzard 1985. [31] Yaya 2008. [32] Zur politischen Deutung der *Americana* in der Sammlung Margarethes von Österreich (1480-1530) siehe MacDonald 2002, S. 660. [33] Collet 2007, S. 112. [34] Die zoomorphen Elfenbeinlöffel aus Afrika, die Christian I. von Sachsen 1593 für seine Sammlung erwarb, wurden im Inventar der Dresdener Kunstkammer als „indianisch" bezeichnet, siehe Dresden 2010b, 1. Bd. „Die Ausstellung", Katalog der Ausstellung im Dresdner Residenzschloß, S. 35. [35] So etwa in der Münchner Kunstkammer laut Inventar 1598, vgl. München 2008, 1. Bd., S. 116, Nr. 309. [36] Beispielsweise sind im Inventar der königlich-dänischen Kunstkammer von 1737 zwölf „indianiske Harniske", komplette Samurai-Rüstungen aus Japan, Gundestrup 1991, 2. Bd., Nr. 8116/365. [37] Keating/Markey 2010. [38] Mason 1998, S. 86. [39] Ibid., S. 152. [40] Collet 2007, S. 295-298. [41] Ibid., S. 333-335. [42] Ibid., S. 85. [43] Leitschuh 1884, S. 58. [44] Turpin 2006, S. 65. [45] Yaya 2008, S. 186.

[4] Ibid., p. 135. [5] Ibid., pp. 146-150. [6] Quoted in Findlen 1994, p. 222. [7] On Kunst and Wunderkammer in general: Bredekamp 1993; Grote 1994; Findlen 1994; Minges 1998; Daston/Park 1998; Impey/MacGregor 2001. And on specific Kunstkammer of a royal character: Heikamp 1963, pp. 193-268; Scheicher 1979; Berlin 1981; Braunschweig 2000; Braunschweig 2004; München 2008; Dresden 2010a; Seelig 2012. [8] See especially Findlen 1994, pp. 194-240. The scientific character of Kunstkammer must be questioned: no revolutionary thinking saw the light of day in those collection rooms; what was presented was the conclusions reached from research previously conducted with the exhibits on social occasions; cf. Collet 2007, pp. 322-332. [9] Minges 1998, pp. 62-76. [10] Braungart 1989, pp. 109-113. [11] Bredekamp 1993, p. 35. [12] On the Ambras Kunstkammer, see Scheicher 1979, pp. 80-135. [13] Bujok 2004, pp. 58-59. [14] Boeheim 1888, p. CCXCIII. [15] On Rudolph II's Kunstkammer, see Bukovinská 1997; Wien 1988. [16] Bauer/Haupt 1976, pp. 4-5: 'allerley köstliche Hörner', 'Geschirrlein von Renotzerhorn'. [17] Wien 2011, p. 171; Hendrix 1997, p. 162. [18] There was no standard terminology for non-European objects in the Kunst- and Wunderkammer of the 16th and 17th centuries. Such exhibits did, however, form a uniform group, that was usually distinguished from European naturalia and artefacts as 'Indian' and 'pagan': see on this Collet 2007, pp. 29-30. As a term, 'exotica' is apt in so far as this group of objects in a collection provided opportunities for designing exotic worlds of the imagination. [19] Seba 2011, pp. 292-293. [20] Collet 2007, p. 227 and p. 317. [21] Minges 1998, p. 115; Bruemmer 1993, pp. 55-56. [22] Berlin 2000, p. 196. [23] Vassallo e Silva 2002. [24] Canepa 2008. [25] Wappenschmidt 2008, p. 301. [26] München 2009, pp. 48-50, Cat. No. 5. [27] For Namban art see Welsh/Vinhais 2008; Impey/Jörg 2005; Welsh 2003; Lissabon 2001, pp. 105-123. [28] On the expansion of the VOC in Asia, see Gaastra 2003, pp. 37-65. [29] Collet 2007, p. 69. [30] Von der Porten 2001; Grizzard 1985. [31] Yaya 2008. [32] On the political interpretation of the Americana in the collection owned by Margarethe of Austria (1480-1530), see MacDonald 2002, p. 660. [33] Collet 2007, p. 112. [34] The zoomorphic ivory spoons from Africa acquired for his collection in 1593 by Christian I, Elector of Saxony, were entered in the Dresden Kunskammer inventory as 'indianisch'; see Dresden 2010b, Vol. 1 Die Ausstellung, p. 35. [35] To take just one example, in the Munich Kunstkammer, according to the 1598 inventory; cf. München 2008, Vol. 1, p. 116, No. 309. [36] For instance in the 1737 inventory of the Royal Danish Kunstkammer: 12 'Indian Suits of Armour' ['indianiske Harniske'], which are complete sets of Samurai armour from Japan, Gundestrup 1991,

Vol. 2, No. 8116/365. [37] Keating/Markey 2010. [38] Mason 1998, p. 86. [39] Ibid., p. 152. [40] Collet 2007, pp. 295-298. [41] Ibid., pp. 333-335. [42] Ibid., p. 85. [43] Leitschuh 1884, p. 58: 'subtile ingenia der menschen in frembden landen'. [44] Turpin 2006, p. 65: 'el ingenio de los indios'. [45] Yaya 2008, p. 186





KUNSTKAMMER . GEORG LAUE

exotica
异国风情珍宝
اكسوتيكا

HERAUSGEGEBEN VON GEORG LAUE

MIT BEITRÄGEN VON ANNEMARIE JORDAN GSCHWEND, VIRGINIE SPENLÉ UND ROBERT SCHMITT

KATALOGTEXTE VON VIRGINIE SPENLÉ UND GEORG LAUE

FOTOGRAFIE : JENS BRUCHHAUS . GESTALTUNG : MICHAEL HAHN

KUNSTKAMMER . GEORG LAUE . SCHELLINGSTRASSE 56 . D - 80799 MÜNCHEN
TELEFON . 0049-(0)89-27818555 . TELEFAX . 0049-(0)89-27818556
kunstkammer@kunstkammer.com . www.kunstkammer.com